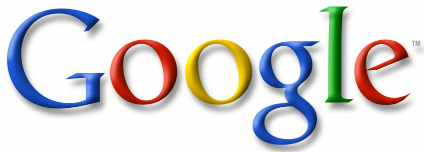
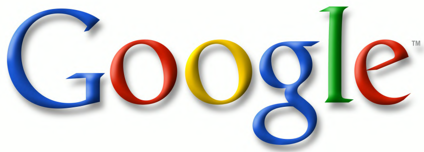
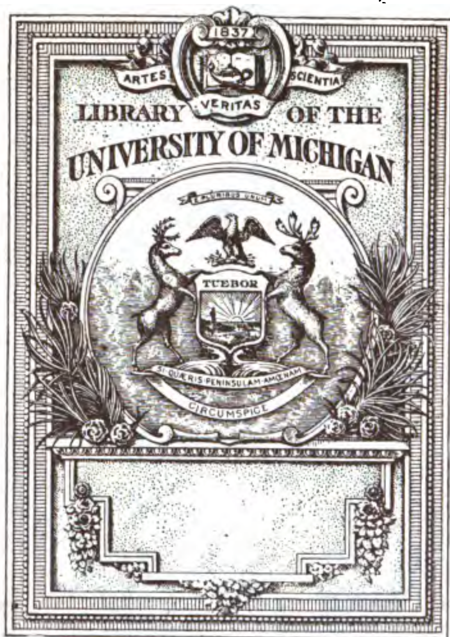

Google





1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUÆRIS PENINSULAM AMŒNAM
CIRCUMSPICE



HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

—

ESPAGNE

DES ORIGINES AU XVIIe SIÈCLE

THOMAE LVDOVICI
A VICTORIA ABVLENSIS
CANTICA B VIRGINIS
VVLGO MAGNIFICAT
QVATVOR VOCIBVS

Vna cum quatuor antiphonis beatæ Virginis per annum
quæ quidem, partim quinis partim octonis
vocibus concinuntur.

AD MICHAELEM BONELLVM CARD ALEXANDRINVM





ROMAE
Ex Typographia Dominici Basæ
M. D. LXXXI

FRONTISPICE DE LA 1re EDITION
DES ŒUVRES DE VICTORIA

HISTOIRE

DE LA

MUSIQUE

PAR

ALBERT SOUBIES

ESPAGNE

DES ORIGINES AU XVIIe SIÈCLE



PARIS
LIBRAIRIE DES BIBLIOPHILES
E. FLAMMARION SUCCESSEUR
Rue Racine, 26, près de l'Odéon

M DCCC XCIX



I

Introduction. Double aspect de la musique espagnole. — Les origines. L'Antiquité classique. — Le Moyen Age. Isidore de Séville. La tradition. L'élaboration de la doctrine. — Les trouvères. Le règne d'Alphonse X. Ses *cantigas*. — La théorie au XIIIe siècle. Influence de l'art des Arabes. — Les traités didactiques. — Premières compositions. — Flamands et Espagnols. — Les compositeurs du XVe siècle. — Eléments dramatiques. — Progrès de la théorie. — L'art instrumental. La *vihuela*. — Formation définitive de l'école musicale espagnole. — Escobedo, Galvez, Fernandez de Castilleja.

L'Espagne est un des pays où, dans les temps modernes, l'art musical a été le plus cultivé, avec le plus de

relief et d'originalité. Particulièrement l'école religieuse espagnole, en musique, grâce aux Morales, aux Guerrero, aux Victoria, peut soutenir la comparaison avec ce qui s'est produit ailleurs, à cet égard, de plus saillant et de plus élevé.

L'aptitude nationale s'est aussi réalisée dans une autre direction, en des œuvres qui, comme les anciennes *églogas*, les *zarzuelas* contemporaines de Lope de Vega et de Calderon, et les *tonadillas* du dernier siècle, brillent par la verve, la gaîté, la force et la finesse du sentiment comique.

Les ouvrages de ce genre se sont heureusement inspirés de l'art populaire, qui, dans ce pays, abonde en éléments caractéristiques. On sait combien le rythme et la mélodie indigènes recèlent de couleur, de

charme et d'énergie. On y relèverait, en beaucoup de cas, parallèlement à des vestiges basques et celtes, une empreinte orientale, due au séjour prolongé des Maures.

Pour ce qui concerne les origines, nous nous bornerons à faire observer que, dans l'Antiquité, l'Espagne fut une des régions les plus entièrement pénétrées par la civilisation romaine. A ce sujet, un témoignage décisif nous est apporté par un texte de l'*Histoire Auguste*, un passage d'une lettre de l'empereur Claude II qui place l'Espagne sur la même ligne que la Gaule, alors si complètement latine, en disant : *Gallias et Hispanias, vires Reipublicæ* (la Gaule et l'Espagne, qui font la force de l'Etat), ce qui indique de quel poids, par l'effet de l'assimilation qui avait progressivement succédé à une conquête

déjà lointaine, la Péninsule ibérique pesait alors dans le monde des Césars.

Dans la littérature de Rome, les Espagnols sont représentés, au premier siècle, avec Martial, né à Bilbilis (la moderne Calatayud), qui parle des danses de son pays et des anciennes *crusmata* (castagnettes); — puis avec les poètes comiques Lucius Cornelius Balbus et Emilianus Severianus (de Tarragone), l'un et l'autre antérieurs à l'an 320. — En musique comme en tout autre art, la culture gréco-latine dut nécessairement faire sentir son influence à l'Espagne florissante, devenue partie intégrante de l'immense organisme romain. Malgré les invasions barbares, la tradition ne fut jamais entièrement interrompue. Presque au début du Moyen Age nous rencontrons l'imposante figure du grand archevêque de Sé-

ville, Isidore, en qui se conservait le dépôt fécond de la science antique. Polygraphe, homme considérable en son temps, honoré de la confiance du pape saint Grégoire le Grand, Isidore était encore un Romain, comme en témoignent les noms de son père Savérien, de son frère Fulgence, qui fut son prédécesseur au siège archiépiscopal de Séville. Possesseur d'un savoir encyclopédique, versé dans le grec et l'hébreu autant que dans le latin, Isidore s'est intéressé en théoricien à la musique, dans le troisième livre de sa grande œuvre : *Originum sive Etymologiarum libri XX*. (Remarquons en passant que les *Sententiæ de musica*, insérées, d'après un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne, par l'abbé Gerbert, dans sa collection des *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, etc. ne

sont que la reproduction de ce qui se trouve, relativement à la musique, dans les *Origines.*) Ces pages d'Isidore de Séville seraient d'ailleurs d'un faible intérêt, s'il n'y était fait mention expresse de la polyphonie, qu'il distingue en *harmonie*, composée de consonances, et en *diaphonie*, comportant des dissonances. Il y a là, sans en exagérer l'importance, un point à noter dans l'élaboration, encore hésitante et confuse, de la doctrine.

Auprès de saint Isidore, il convient de mentionner son frère saint Léandre, son successeur à l'archevêché de Séville; saint Braulio, évêque de Tarragone, son disciple et le compilateur de ses œuvres, auteur, en outre, de chants liturgiques; saint Ildefonse de Tolède, à qui l'on doit les messes qui portent son nom.

Isidore et Léandre ont eu part à la composition des proses et des hymnes mozarabes, ainsi que saint Braulio, qui, de plus, écrivit le poème *De Vanitate scientiæ.*

En ces siècles où se poursuivait d'une façon lente et souvent pénible, l'enfantement laborieux, agité, violent, du monde moderne, la culture traditionnelle se maintint obscurément, sans que les noms de ceux qui, individuellement, la préservèrent, aient laissé une trace fort apparente. Il y a lieu toutefois de citer, au IXe siècle (871), Romano, prieur de Saint-Millan, poète, auteur d'une paraphrase versifiée des psaumes. Du XIIe siècle date le poème liturgique, objet d'une véritable représentation scénique : *Libre dels tres Reys d'Orient.*

Le XIVe siècle nous fournirait le nom de Juan Ruiz, archiprêtre de

Hita (1348); ses poésies, où il passe en revue tous les instruments musicaux usités à son époque, constituent un véritable traité d'organographie. A la même période (1360) se rapporte *la Danza de la muerte* (*la Danse de la mort*), œuvre d'un auteur inconnu. Mais, dès le siècle précédent, se détachent, avec beaucoup de relief, les souvenirs du règne d'Alphonse X le Sage, roi de Castille et de Léon, qui fut habile dans la musique, telle que la comprenait son temps, et qui créa, à Salamanque, la première chaire publique consacrée, en Europe, à l'enseignement musical. C'est ce prince, épris de logique, qui soutenait que, si Dieu l'eût appelé dans son conseil, au moment de la Création, le monde eût été plus régulièrement ordonné. Déjà, la

cour de son père, Ferdinand III, comme celle de Jean II, le fondateur des fêtes du *Gay Saber*, avait brillé d'un certain éclat artistique. Auprès de Ferdinand III avait vécu quelque temps un troubadour, Guillaume Adhémar, originaire du Gévaudan (alors soumis à la domination de l'Aragon), qui avait mené, précédemment, l'existence errante, de château en château, des artistes de sa catégorie, composant des chansons d'amour, et aussi des poèmes, d'un genre satirique, destinés à railler la versatilité des femmes, leurs goûts d'inconstance et de frivolité. Alphonse X eut, lui aussi, un entourage de trouvères, de jongleurs, de ménétriers, participant aux fêtes du « Gai Savoir », à la tenue des *Cours d'amour*.

Alphonse X composa des cantiques

compris dans la collection intitulée : *Cantigas ó Loores de Nuestra Señora* (*Cantiques ou Louanges à Notre-Dame*). C'est une œuvre supérieure à tout ce qui s'est produit en Europe vers la même date. Ces chants ont un intérêt capital au point de vue du *folk-lore* musical, car le royal auteur s'inspira directement, dans beaucoup de cas, de la chanson populaire de son époque.

Au XIIIe siècle également appartient Raymond Lulle, né dans l'île de Majorque, élevé à la cour du roi d'Aragon, et qui, après une jeunesse dissipée, devint, à force d'application et d'étude, l'une des lumières de son temps. C'est par erreur que l'on a classé l'auteur de l'*Ars generalis sive magna* parmi les philosophes qui poursuivaient alors la chimérique réalisation du Grand Œuvre. La vérité



est que ce mystérieux personnage, devenu quasi légendaire par ses travaux immenses, ainsi que par ses voyages non seulement à travers l'Europe chrétienne mais encore aux pays de l'Islam, avait conçu, dans les limites où le permettait l'éveil intellectuel, puissant mais confus, de cette époque d'initiation et d'éclosion, le plan d'une sorte d'*Instauratio magna* anticipée, d'une méthode universelle qu'on désigna longtemps dans l'école sous le nom d'*Ars Lulliana.* Cette méthode, spéculativement hardie, riche d'ingéniosité encore à demi-barbare, dans les trois chapitres de l'*Arbor scientiæ*, formant la quatrième partie de son *Ars generalis*, il l'applique à la musique. Notons que cette théorie curieuse, non exempte de bizarreries, a, aux siècles suivants, été deux fois traduite en

espagnol. En somme, le savoir musical de Raymond Lulle, c'est la science gréco-latine, préservée, comme on l'a vu, au temps des invasions barbares. Toutes les connaissances humaines formaient alors un cours d'études, le *trivium* (grammaire, rhétorique, dialectique), et le *quatrivium* ou les quatre degrés supérieurs (arithmétique, *musique*, géométrie, astronomie).

La fin du XIIIe siècle vit naître, à Zamora, un autre théoricien, Jean Gil ou Egidio, qui fut franciscain, et précepteur du roi Sanche IV *el Bravo*. Sa doctrine est encore celle d'un pur scolastique, d'un polygraphe épris du *trivium* et du *quatrivium*. Le recueil volumineux de ses ouvrages comprend un traité technique, *Ars musica*, dont une copie manuscrite est gardée à la Biblio-

thèque Vaticane. C'est un commentaire sur la musique en général, et principalement sur le plain-chant. L'œuvre, peu originale, présente néanmoins, historiquement, de l'intérêt.

Nous avons fait ci-dessus allusion à la colonie arabe, qui, d'une façon si vivace et si résistante, fut longtemps impatronisée en Espagne. Une poussée extraordinaire avait, sous les successeurs immédiats de Mahomet, jeté victorieusement les Arabes, par une surprenante fortune, sur une très grande partie de l'univers connu. Refoulé par les rudes soldats du Nord, l'Islam s'était du moins solidement fixé à l'une des extrémités méridionales de l'Europe, à l'Occident, comme il devait plus tard, en s'emparant du siège de l'Empire byzantin, s'établir, d'une façon plus

durable encore, dans la partie sud-orientale de notre continent. On doit observer que le rôle de l'Arabe, dans l'enclave espagnole qu'il rendit florissante, fut, à certains égards, civilisateur. Le développement de la civilisation était, d'ailleurs, alors, l'apanage commun du monde. Selon la remarque d'un historien éminent, il y eut un moment où, sous la forme scolastique, représentée surtout par le commentaire d'Aristote et des autres maîtres de l'Antiquité classique, le culture intellectuelle se propagea uniformément depuis Samarkande jusqu'aux lointaines cités de l'Occident septentrional. En ce qui regarde la musique, le maintien ou le perfectionnement de la théorie encore abrupte et confuse a dû quelque chose aux Arabes d'Espagne. L'un des plus anciens est Mohammed

Ben Ahmed El-Haddel. Au XIV[e] siècle, nous signalerons l'écrit de Mohammed Ben Ahmed Ben Haber, qui existe en manuscrit à l'Escurial, et qui, d'après de Hammer, rectifiant les indications de Cassiri, serait un abrégé des principes de la musique mondaine. Nous ne devons pas non plus oublier un livre dont l'auteur, Alschalabi, n'était pas du reste né en Espagne; ce livre qui fut très répandu parmi les Arabes espagnols, est désigné par Cassiri, sous ce titre : *Opus de licito instrumentorum usu*. Sur la pratique comme sur la théorie, les Arabes exercèrent de l'influence, notamment par Ziriab et son école, en introduisant une certaine méthode dans l'enseignement du chant, en divisant l'apprentissage du rythme, de la mélodie, des ornements. De même, les artistes de cette origine ne se servaient

pas sans habileté des divers instruments à cordes, à vent, à percussion.

L'écrit d'Alschalabi remonte au xve siècle. Ce fut, pour ainsi dire, d'une manière accidentelle que, dans le même temps, l'évêque de Zamora, Rodriguez Sanchez, toucha aux études musicales. Ce Rodriguez, après avoir enseigné le droit civil et canonique à Salamanque, devint l'un des premiers personnages ecclésiastiques de l'époque. Tour à tour archidiacre, puis doyen des chapitres de Léon et de Séville, parvenu enfin à l'épiscopat, il représenta le roi d'Espagne auprès du pape Calixte II, et fut gouverneur du Château Saint-Ange, à Rome, où il mourut en 1470. Dans son *Speculum vitæ humanæ*, un moment si célèbre qu'on le réimprima dix fois, il traite, en deux endroits, de la musique et des chanteurs.

Un nom beaucoup plus important dans l'histoire de la théorie musicale est celui de Ramis de Pareja, qui naquit vers 1440, et qui enseigna tour à tour à Salamanque, puis à Bologne. Ses leçons de Bologne ont été résumées par lui dans son *De Musica Tractatus, sive Musica Practica.* Il semble certain qu'il avait précédemment, à Salamanque, écrit, en espagnol, un autre ouvrage de doctrine. Un manuscrit, acheté à Catane, en 1817, par Niemeyer, puis ayant fait partie de la magnifique collection de Poelchau acquise depuis par le roi de Prusse, paraît être une traduction latine de cet ouvrage. Quant au *Tractatus*, aux multiples subdivisions, de Ramis, c'est une exposition fort complète, qui embrasse toutes les parties du sujet. L'auteur abandonne le système de Boèce. Il cri-

tique plusieurs des idées de Guido, ce qui donna naissance à d'aigres polémiques, au cours desquelles son élève, Spataro, le défendit avec vigueur contre les attaques discourtoises d'un prêtre parmesan, Burci, dont le nom est plus connu sous la forme latinisée de Burcius.

Pratiquement, et dans le domaine, non plus de la discussion théorique, mais de la réalisation artistique, l'histoire de la musique espagnole ne nous fournit pas, jusqu'ici, beaucoup d'éléments. A cet égard, après le *Libro de las cantigas,* mentionné antérieurement, d'Alphonse X, et qui se rapporte à l'ordre de la composition religieuse, on peut citer, comme étant le plus ancien monument, en Espagne, de l'art profane, la musique à quatre voix des *Versos fechos* (faits) *en loor del Condestable* Michel

Lucas de Iranzo. La chronique du *Condestable* est datée des années 1461 et suivantes, sous le règne d'Enrique IV, roi de Castille et Léon. La musique dont nous parlons, qui commence ainsi : *Lealtad ! o Lealtad !* fut écrite, selon l'indication du manuscrit original, en 1466.

Nous devons rattacher à notre sujet le grand nom du cardinal Ximénès ; il rétablit ou rectifia, à la cathédrale de Tolède, le chant isidorien ou mozarabique, si caractéristique, si coloré, précieux vestige d'un curieux passé, qui, par la suite, ne fut pas sans exercer de l'influence.

Notre contemporain, M. Pedrell, a eu raison de le soutenir : on a exagéré les effets de l'importation flamande en Espagne, à dater d'un certain moment. M. Van der Straeten,

un des historiens de l'école flamande, a reconnu la justesse de la thèse de M. Pedrell, soutenant qu'il y avait eu coexistence de l'école néerlandaise et de l'école espagnole, chacune conservant ses caractères distinctifs. L'invasion des Néerlandais sous Philippe le Beau, le mari de Jeanne la Folle, trouva en Espagne écoles et maîtrises de chapelle installées dans chaque cathédrale. La chapelle d'Isabelle la Catholique, mère de la reine Jeanne, comportait un personnel très complet. Le maître de chapelle était Jean d'Anchieta. Rodrigo de Brihuega, Lope de Vaena, Duran, remplissaient les fonctions d'organistes. Nous ne nommerons pas les *ménétriers* et joueurs de trompettes; mais la liste des chanteurs était ainsi composée : Pedro de Palacio, Diego de Segovia, Francisco de Morales, Pero

(Pierre) Ruiz Velasco, Pedro de Siruela, Diego de Casarruiños, Alonso de Vaena, Juan de Santillana. Voilà de quelle façon la Chapelle Royale était constituée quand l'archiduc Philippe le Beau vint en Espagne contracter mariage avec la reine Jeanne.

Ce qui prouve, d'ailleurs, l'indépendance, l'autonomie de la pensée espagnole en musique, c'est le vif effort intellectuel des théoriciens des XV[e] et XVI[e] siècles, le nombre et la valeur de leurs travaux. Les *Commentaires* de Guillaume de Podio, qui datent de 1495, furent le premier livre sur la musique *imprimé* en Espagne (à Valence). Il faut en rapprocher les traités de plain-chant, le commentaire intitulé *Lux bella*, la *Sumula de canto de organo* (« chant d'orgue », un vrai traité de contre-

point selon la conception de l'époque), du bachelier Dominique Marc Duran, d'Alconetar.

Les compositeurs, vers le même temps, commencent à sortir de l'ombre. Un nom déjà brillant, dans cette période, est celui de Peñalosa, qui fut *cantor* de la chapelle du pape Léon X et maître de chapelle de Ferdinand le Catholique. Les motets qui subsistent de lui, révèlent, avec la puissance des combinaisons, la vigueur et la délicatesse du sentiment artistique. Grâce au *Cancionero* de Barbieri, nous connaissons aussi de lui dix spécimens de composition profane, des *cantarcillos* (chansons de cour dans le genre du madrigal). La même collection renferme quatre *cantarcillos* de Anchieta, précédemment nommé, et des pièces de même ordre appartenant à une foule de

compositeurs qui, pour la plupart, s'inspiraient des chants populaires de l'époque: Lope de Baena, Escobar, Espinosa, Torre, Sanabria, Medina, Leon, etc.

Comme compositeur sacré, vers la même date, nous nommerons Escribano, qui fut chapelain-chantre à la Chapelle Pontificale; quelques-uns de ses ouvrages ont été conservés dans les archives de la Sixtine. Ce fut aussi en Italie que s'écoula une partie de la vie d'Acaen, qui dans ses motets *Nomine qui Domini prodit* et *Judica me Deus et discerne causam meam de gente non sancta*, montre les capacités d'un polyphoniste compétent et exercé.

Nous placerons ici, parce que son existence appartient, par sa première moitié, au xve siècle, Juan del Encina que l'on a parfois considéré comme

le fondateur du théâtre espagnol, gloire qu'il doit partager avec Lucas Fernandez et autres. En dehors de ses églogues dialoguées, (sortes de pastorales ou mieux encore d'intermèdes en action), il composa des *autos*, des *farces* et des représentations liturgiques de la Passion et de la Résurrection.

Les origines du théâtre moderne espagnol sont au reste bien connues en France depuis les travaux de Linguet, Damas-Hinard, Lavigne, Pagès, et surtout le volume publié à Paris, en 1897, sous ce titre : *Intermèdes espagnols (entremeses*, du mot provençal *entremet*, peut-être introduit par les trouvères de la Provence) *du XVIIe siècle traduits avec une préface et des notes* par Leo Rouanet. Dans la préface, M. Rouanet donne un rapide aperçu du développement

de l'intermède (*entremes* ou *sainete*, ces deux termes sont équivalents) depuis Juan del Encina jusqu'à Don Ramon de la Cruz.

Quelques-unes des pièces de Juan del Encina étaient partiellement mises en musique; elles comportaient des strophes et un chœur final destiné à faire ressortir la conclusion morale de l'ouvrage. Les exemples que Barbieri a donnés de cette musique, ne sont, en leur archaïsme, dépourvus ni de grâce ni de couleur. Le caractère national y est sensiblement empreint, et, constamment, le travail contrapontique a pour base une chanson populaire, parfois un simple refrain des chanteurs des rues. Un travail récent de l'érudit M. Rafaël Mitjana, que nous avons analysé et résumé dans une étude antérieure, laisse supposer

que cet artiste de valeur fut revêtu, dans le Chapitre de Malaga, de la dignité d'archidiacre-chanoine, et, en cette qualité, joua, dans diverses occasions, un rôle de quelque importance.

Le XVIe siècle fut marqué, en Espagne, par une recrudescence de travaux théoriques, qui eurent pour effet d'assouplir l'instrument puissant et délicat destiné à donner, sous la forte et flexible main des maîtres, de si merveilleux et si imposants résultats. Dès les premières années de ce siècle, nous rencontrons les traités, sur le chant ecclésiastique, de Jean Rodriguez (1503), d'Alphonse de Castillo et de Diego del Puerto vers 1504, du moine franciscain Bartholomé de Molina (1506).

L'Aragonais Ciruelo, qui vécut environ cent ans, et qui, d'abord

professeur de théologie à l'Université d'Alcala, fut par la suite chanoine à la cathédrale de Salamanque, est l'auteur du *Cursus quatuor mathematicarum artium liberalium*, où la musique est considérée comme l'une des sciences mathématiques; c'est encore, on le voit, la conception scolastique, celle du *trivium* et du *quatrivium*. Nous placerons ici Espinosa, partisan arriéré des idées de Boèce, et son contradicteur victorieux, Gonzalo Martinez de Biscargui, esprit novateur, digne continuateur de l'effort de Ramis de Pareja, cité plus haut. Le traité de Biscargui est l'œuvre d'un initiateur, doué d'une remarquable faculté d'intuition, qui essaie de détruire d'un coup un système qui avait fait son temps. Francisco de Tovar, François Soto, Martinez de Rigo écrivirent des

traités sur le plain-chant. La première partie de l'ouvrage du Père Bermudo, intitulé *Declaracion de instrumentos* (1548) est une vraie encyclopédie de connaissances théoriques et pratiques. Deux ans après, il composa l'*Arte Trifaria* pour les religieuses de Sainte-Claire, de Montilla; c'est une espèce d'abrégé de son grand traité définitif, intitulé de la même manière que le premier, et imprimé à Osuna. Le titre dit qu'il se compose de six parties — six livres — mais il n'y en a que cinq, à cause du défaut de papier d'impression.

Le livre de Bermudo contient des passages curieux, tels que celui-ci : « Il y a trois sortes d'instruments dans la musique. Les uns sont appelés *naturels;* ce sont les hommes, dont le chant est dit *harmonie musicale.*

D'autres sont artificiels et se jouent par le toucher, tels que la harpe, la *vigüela* (ou ancienne guitare, qui se rapprochait d'ailleurs du luth par la disposition des cordes), et leurs analogues; la musique de ceux-ci est appelée *artificielle* ou *rythmique*. La troisième espèce d'instruments est pneumatique, comme la flûte, la douçaine et les orgues. » Cette classification n'est pas inattaquable ; elle indique, du moins, de la part de son auteur, un effort intéressant.

Plus tard dans le siècle, nous trouvons, parmi les écrivains musicaux, Melchor de Torres, Gaspar de Aguilar, Pedro Ferrer, de Saragosse (*Intonario general*), Pedro de Loyola Guevára, Bernardo Garcia (*De Musica Tractatus*), Martin de Tapia (*Verjel de musica espiritual*), Montanos. Le grammairien Antoine Lulle,

qui, né dans les Baléares, et appartenant à la même famille que Raymond Lulle, enseigna la théologie à Dôle et mourut à Besançon, a composé un *De Oratione*, en six livres, où, indirectement, il traite de la musique, en envisageant ses rapports avec l'art oratoire. Le dominicain Thomas de Santa Maria donna un livre théorique qui décèle la rectitude et la lucidité d'intelligence de l'auteur. Les exemples musicaux inclus dans ce traité, qui eut l'approbation d'Antoine de Cabezón et de son frère Jean, pourraient être utilisés dans une classe de conservatoire consacrée à l'étude du contrepoint au xvie siècle.

Au genre du commentaire historique se réfère l'écrit de Cyprien de la Huerga, qui expliqua longtemps les textes de la Bible à l'Université

d'Alcala et qui fit une dissertation *De Ratione musicæ et instrumentorum usu apud veteres Hebræos.* De la littérature musicale relève aussi l'éloge de la musique, en forme de chanson, placé par Figueroa en tête de la vie du pape saint Léon qui fait partie de son livre : *Templo militante, Flos sanctorum y Triumphos de las Virtudes.*

La forme purement vocale était destinée à demeurer, pendant longtemps, prépondérante en musique. Le genre instrumental, néanmoins, avait dès lors aussi sa part. On mettait en traité l'art de jouer de la *vigüela* ou *vihuela.* La vihuela tient en Espagne la place que remplirent, en France le luth, en Italie le *liuto* ou le théorbe. Un âge nouveau allait venir, où, à la polyphonie, devait succéder la monodie, la chanson accompagnée par l'har-

monie d'un instrument. On comprend dès lors quel intérêt présentent les nombreux traités de *vihuela* du XVIIe siècle. La bibliographie en est très riche. Nous rencontrons, dès 1535, l'œuvre de Luis Milan, et, trois ans plus tard, celle de Louis de Narvaes connu d'ailleurs par ses compositions vocales, et qui fit pour l'instrument qui nous occupe un recueil formé de fragments de Josquin, de Richafort, de Gombert. L'usage de ces emprunts était constant : on prenait dans les œuvres polyphoniques étrangères et nationales les pièces qui s'accommodaient le mieux aux ressources si limitées de la *vihuela* (elle n'avait que six cordes). Aussi, dans les collections dont nous parlons, rencontre-t-on, à côté de pages des maîtres ci-dessus énoncés, de Willaert, etc., des morceaux de musiciens espagnols,

Morales, Guerrero, Vazquez, Flecha, Soto, Bernal et autres.

Après les traités de Milan et de Narvaes, nous indiquerons ceux de Diego Pisador, maître de Philippe II (1542); d'Alfonso Mudarra (1546); d'Enriquez Valderrabano (1547); de Miguel Fuenllana (1554). Une partie de la *Declaracion* citée plus haut, de Bermudo, se rapporte au même sujet. La liste se continuera avec les ouvrages de Venegas de Hinestrosa (1557), d'Esteban Daza (1576), de Carlos Amat (1586). Celui-ci marque le point extrême, le moment de la transition grâce à laquelle, au siècle suivant, les traités de *vihuela* vont être remplacés par ceux qui seront consacrés à la guitare.

Fuenllana, qui figure dans cette énumération, était aveugle, et, malgré

cette infirmité, postillon. Quand le roi de Bohême gouvernait l'Espagne, raconte un contemporain, c'était Fuenllana qui partait avec les courriers de la maison du Maître des postes, les guidait dans leurs voyages et les ramenait. — On ne pourra donc plus dire, ajoute le chroniqueur : *Quand les aveugles conduisent, gare à ceux qui vont derrière,* mais *gare à ceux qui courent la poste.*

Il est assez curieux de constater que l'histoire de la musique espagnole ait eu à enregistrer les noms d'un grand nombre d'artistes qui, comme Fuenllana, étaient aveugles : Cabezón, Salinas, Pedro de Madrid (*vihuelista*, né à Séville), Nassarre, Pablo Bruna (surnommé l'organiste aveugle de Daroca), Juan Fernando, et, à une époque plus récente, Isern fils, de Mataró (Barcelone).

Les traités que nous avons passés en revue sont tous écrits en *cifra*, c'est-à-dire en tablature. Ils ont, en somme, une grande importance à trois points de vue. Tout d'abord, c'est là qu'il faut chercher la première ébauche de l'orchestre moderne, fait absolument reconnu par M. Gevaert et bien d'autres. Ensuite ils apportent une contribution considérable pour l'étude du *folk-lore* musical. Non contents de s'approprier tout ce qui, dans les œuvres de polyphonie vocale, était à leur convenance, les *vihuelistas* prenaient, en vue d'amuser les rois et les grands dans l'entourage desquels ils vivaient, des thèmes populaires, toute une musique naïve qui, grâce à eux, nous apparaît claire, charmante, pleine de couleur. Enfin, littérairement, ces collections, dans le texte des chansons qu'elles groupent,

nous offrent les spécimens d'une poésie fort caractéristique qui, sans cette circonstance, serait demeurée inconnue.

C'est dès les dernières années du xve siècle que l'Espagne commence à fournir un riche contingent de compositeurs. On peut dire que, dès ce moment, il existe une musique espagnole, très forte au point de vue technique, et possédant une originalité distincte. Peu à peu, avec certaines nuances aisément saisissables se développeront l'école de Valence, l'école tolédane et sévillane, et cette école catalane dont la tradition fut maintenue par le célèbre monastère de Montserrat. Chaque maîtrise est dès lors un centre d'enseignement vocal et instrumental. Chaque chapitre s'efforce de s'attacher les maîtres réputés. On se les dispute, en essayant

de les attirer par la collation des plus honorables titres, comme ceux de chanoine ou de racionaire. Les œuvres que ces maîtres produisent, on en est tout ensemble orgueilleux et jaloux; on les enferme précieusement dans les archives, et l'on refuse de les communiquer aux autres chapitres.

Un des plus anciens musiciens espagnols dont, au XVI[e] siècle, nous ayons à faire mention, est Vazquez; il appartient à la même génération que Vaqueras, Jean de Santos, Jean de Hillanas, auteurs dont on retrouve la trace dans les archives de la Chapelle Pontificale, — sans parler, pour Vaqueras, de la composition que Glareanus inséra dans son *Dodecachordon*. Vazquez écrivit des messes, des motets, des noëls (*villancicos*); ce dernier genre de composition où pouvaient se traduire, mieux

que dans des œuvres d'un style plus austère et d'un genre plus rigide, la naïveté du sentiment populaire, la tendance nationale au dessin caractéristique et à la couleur expressive, ce genre attrayant et imagé, disons-nous, devait, par la suite, recevoir une extension considérable.

Vazquez fut maître de chapelle de la cathédrale de Burgos. Le même poste fut occupé par François Cevallos; son frère Rodrigo dirigea la maîtrise de Cordoue. François Cevallos fut très fécond : ses messes et ses motets témoignent d'une science profonde et d'une inspiration soutenue. Son frère s'essaya aussi dans le genre religieux. Dans la composition profane, le nom des deux Cevallos doit figurer à côté de ceux des auteurs de *villancicos*, chansons ou romances, tels que Rodrigo Ordoñez,

Jean et François Navarro, Villaroz, Chacon, etc., etc.

Un style ferme, châtié, remarquable par la plénitude autant que par la puissance de l'accent, fut aussi l'apanage de Juan Duran. Quant à Bernardin Ribera, il mérite d'occuper un rang élevé parmi les prédécesseurs de Morales. Ce fut à la cathédrale de Tolède qu'il exerça ses talents. Maître de tous les secrets du métier, il vise à l'expression et s'applique à mettre en relief le sens des paroles qu'il prend pour texte. Il a certaines audaces heureuses, notamment en ce qui concerne la modulation, de laquelle devait bientôt dépendre en partie l'avenir de la musique.

Nous citerons encore José Bernal, qui, dans la première partie du XVIe siècle, fut chantre de la chapelle de Charles-Quint. C'est le moment d'in-

diquer ce que la musique doit à ce souverain qui la pratiquait un peu et la favorisait beaucoup. Indépendamment de sa chapelle de Madrid, qu'il avait organisée d'une façon brillante, on sait qu'il en entretenait d'autres à Vienne, à Bruxelles, à La Haye, à Naples. De plus, les pompes décoratives de son règne furent fréquemment rehaussées par l'appoint d'une retentissante musique instrumentale. Nous aurons à parler plus loin de l'un des plus célèbres de ses maîtres de chapelle, Flecha. A la date où nous sommes parvenus, nous rencontrons sur notre chemin l'oncle de cet artiste, Mathieu Flecha, qui enseignait la musique aux infants de Castille, et qui fut un compositeur de valeur.

Ce fut aux dernières années du xve siècle que naquit Escobedo, qui

se trouva en même temps que Morales à Rome, comme chapelain-chantre de la Chapelle Pontificale, à laquelle il fut agrégé dès 1536. Sa science profonde était si unanimement reconnue qu'il fut pris pour juge de la mémorable dispute théorique entre Vicentino et Vincenzo Lusitano, controverse dont nous aurons l'occasion d'entretenir nos lecteurs dans notre histoire, en préparation, de la musique italienne. Les compositions, peu nombreuses, qui ont subsisté d'Escobedo, donnent une haute idée de son sentiment artistique et de son savoir.

A Rome aussi, non plus à la Chapelle Pontificale, mais à la maîtrise de Sainte-Marie-Majeure, nous trouvons Galvez, auteur de motets à quatre parties. La mélodie d'un de ces motets sur les paroles *Emendemus*

in melius quæ ignoranter peccavimus, a servi de thème à Palestrina pour sa messe *Emendemus*.

Parmi les artistes espagnols qui jouèrent un rôle hors de l'Espagne, nous mentionnerons encore Tapia, qui, à Naples, créa le Conservatoire *della Madonna di Loreto*, modèle de tous les instituts analogues établis par la suite. Tapia subvenait aux dépenses de cette fondation, grâce aux souscriptions et aux aumônes qu'il recueillait lui-même en quêtant de porte en porte.

En 1514, à l'église métropolitaine de Séville, l'emploi de maître de chapelle fut dévolu à Pedro Fernandez de Castilleja, mis à la retraite en 1549, et qui mourut dans un âge avancé en 1574. Il jouit un moment d'une renommée considérable. C'est lui que Guerrero, dans son *Voyage à*

Jérusalem, appelle « le maître des maîtres d'Espagne ». Morales reçut son enseignement. Ses œuvres ont malheureusement disparu en grande partie. Les spécimens qui ont survécu permettent d'apprécier la correction, la pureté de son style.





II

Morales. Son rang dans l'histoire artistique Caractère de sa musique. Notes biographiques. Son séjour à Rome. Son retour en Espagne. Sa résidence à Malaga. Analyse sommaire de ses ouvrages. — Guerrero. Noblesse et suavité de ses productions. Sa vie. Son voyage en Terre Sainte. Ses *Passions*, ses *Magnificat* et ses messes. — Antoine de Cabezón. Sa place parmi les organistes. Son école. — Victoria à Rome. Nature de son style. La couleur espagnole. — Autres compositeurs. — Rayonnement à l'étranger. — Cómes. Importance de son œuvre — Développement de la virtuosité de l'orgue. — La littérature musicale. Salinas. — Ecrivains didactiques. — Le genre madrigalesque et la chanson populaire à la fin du XVIe siècle. — Conclusion.

Nous arrivons au nom de Christophe Morales, c'est-à-dire de l'un

des prédécesseurs les plus insignes de Palestrina, d'un maître qui, pour l'invention, pour le sentiment exquis de la forme sévère, non moins que pour la profondeur de l'accent, n'est peut-être inférieur à aucun des grands artistes de cette époque. Ce nom est justement célèbre, mais l'on peut regretter, toutefois, qu'il ne soit pas environné d'une gloire plus éclatante. Combien peu d'amateurs, en France, y rattacheraient une idée distincte, sans les utiles auditions des *Chanteurs de Saint-Gervais,* au cours desquelles M. Charles Bordes a fait exécuter des pages heureusement choisies de ce maître!

Morales lui-même disait que le principe essentiel et le but de la musique sacrée est de « donner à l'âme de la noblesse et de l'austérité ». Ce trait le dépeint tout entier. Son art

est trop grand, trop élevé pour être populaire. Toutefois, telle de ses



MORALES

œuvres est susceptible de produire un effet puissant sur une nombreuse assistance. Ainsi en est-il, en particulier, du superbe motet *Emendemus in melius*, qui, exécuté à Rome dans un concert public de la Société Bach, transporta d'admiration les auditeurs. Il y a dans ce morceau un in-

térêt dramatique, qui résulte de la superposition de deux textes dans le même motet. Tandis que le chœur murmure douloureusement les paroles *Emendemus in melius*, le ténor entonne le *Memento homo* avec une énergie saisissante. On surprend là toute l'esthétique du poème musical sacré tel que le conçoit Morales. Cette opposition, ce conflit, c'est, en germe, le drame de l'avenir.

Si Morales, pour les raisons que nous avons énoncées, n'est pas, en général, parvenu à la popularité, l'on doit observer que, par contre, les historiens consciencieux de la musique ont vu depuis longtemps quelle place mérite d'occuper ce musicien si réellement personnel, à la fois ardent et austère. Hawkins ne l'a pas omis dans son histoire, où il a même reproduit les traits de son grave et

pensif visage. Ce portrait est la réplique de celui qu'avait donné Adami dans les *Osservazioni per ben regolare il coro della Capella Pontificia;* c'est effectivement en sa qualité de chapelain-chantre de la Chapelle Pontificale que Morales figure dans cet ouvrage.

Ce séjour de Morales à Rome, sous le pontificat de l'illustre pape Paul III (Alexandre Farnèse), est un des faits les plus saillants de son existence assez courte. Le surplus de sa biographie se réduit à peu de chose. Il était né à Séville, probablement dans les dix dernières années du xve siècle. Après avoir étudié avec Pedro Fernandez de Castilleja, il entra à la Chapelle Pontificale en septembre 1535. Ainsi s'explique, dans la dédicace, à Paul III, de son deuxième livre de messes, le terme *jam pri-*

dem, se rapportant à l'emploi de chantre que ce pontife lui avait confié, « il y avait déjà longtemps », c'est-à-dire neuf ans auparavant. Ce fut, en tout, pendant dix années consécutives, que Morales exerça ces fonctions. Il retourna en Espagne en 1545, et fut nommé maître de chapelle à la cathédrale de Tolède. Plus tard, on le trouve à Marchena, signant, le 22 octobre, la lettre d'approbation que publie F. Jean Bermudo en son *Libro de la declaracion de instrumentos*, dans lequel il donnait à Morales le titre de maître de chapelle de Monsieur le duc d'Arcos. De Marchena, il passa à Malaga. Le livre des actes capitulaires dit (à la date du vendredi 27 novembre de l'année 1551) que Christophe Morales présenta au Chapitre une provision du Roi et une autre du Conseil,

par lesquelles lui était accordé l'emploi de maître de chapelle. Il est à noter qu'en cette circonstance le Chapitre malacitain opposa assez singulièrement un refus au grand artiste qui arrivait de Rome comblé d'honneurs.

Les archives capitulaires contiennent encore, relativement au maître, quelques particularités curieuses. Dans un acte du 13 juillet 1552 « le prébendier Morales supplie » qu'on lui donne licence de faire un voyage *à sa terre*, (à son pays, Séville). « On le lui accorda... et rien de plus », ajoute l'acte.

Le 29 mai 1553, le Chapitre délibère si l'on abolira la peine à laquelle avaient été condamnés Morales et un chanteur de sa chapelle à la procession, lors de la fête de St-Jean *ante Portam latinam*. Morales avait

été insulté par ce chanteur et le Chapitre les avait frappés tous deux d'une amende.

Le 14 juin, Morales comparut au Chapitre, « et dit qu'il avait besoin de faire un bref voyage par nécessité absolue (il se sentait malade). Il suppliait aussi Leurs Seigneuries de lever la peine à laquelle avaient été condamnés etc. » Lesdits Seigneurs l'autorisèrent à accomplir ce voyage, et lui firent remise de la peine.

Ce fut peu de temps après que survint la mort du maître. Le 7 octobre de cette même année, après une réunion plénière du Chapitre, on mit aux enchères la maison devenue vacante par le décès de Morales.

Il est très vraisemblable qu'il mourut dans sa patrie, à Séville, ou à Marchena, puisque, comme on

vient de le voir, il avait obtenu la permission de se déplacer. Sur ce point, l'examen des registres mortuaires de Séville, de Marchena et de Malaga, n'a apporté aucune lumière.

Pour conjecturer ce que furent l'humeur et le caractère de Morales, on en est à peu près réduit aux inductions que pourrait fournir l'étude de ses œuvres, qui révèlent un esprit méditatif, enclin à une sorte de mélancolie, avec une faculté rare d'onction et d'émotion.

Qu'il s'agisse des messes, des motets, des *Lamentations*, des *Magnificat*, la manière de Morales est ordinairement fort sobre. Son goût, très sûr, répugnait aux surcharges, aux fastidieux ornements qui étaient alors encore communément en faveur. La plupart de ses compositions sont supérieurement distribuées, avec des

parties qui chantent bien, se marient non sans une sorte de grâce chaste et noble, et aboutissent, par leur combinaison, à la fois savante et discrète, à des effets surprenants, tour à tour, de contrition douloureuse et de pieuse allégresse. L'ampleur, l'austérité, la force sont ses caractères distinctifs. L'harmonie à quatre parties est celle dont il se sert le plus souvent, mais la disposition à cinq et six voix est fréquente aussi chez lui, et il ne l'emploie pas avec une perfection moindre.

Adami citait comme un parfait modèle de savoir et de talent le motet *Lamentabatur Jacob*, qui s'est longtemps chanté, qui se chante peut-être encore à la Chapelle Pontificale le quatrième dimanche du Carême. Mis en son rang à son époque, comme en témoignent les nombreuses réim-

pressions anciennes de ses œuvres, Morales a été, de bonne heure, l'objet de la déférence et de l'étude des Allemands. Kircher a placé un *Gloria* de lui dans sa *Musurgia,* et Sablinger a fait figurer quelques morceaux de sa composition dans ses *Concentus* publiés à Augsbourg. En Italie aussi, sa renommée resta vivace, au moins parmi les connaisseurs, et il fut cité avec les maîtres que l'on propose à l'imitation, comme s'ils n'étaient pas inimitables, dans l'*Esemplare* du Père Martini et dans l'*Arte pratica di Contrappunto* de Paolucci.

De nos jours il a largement bénéficié du mouvement si intéressant qui porte aujourd'hui l'Espagne à retremper dans le passé l'originalité de son art musical. C'est à lui, comme à l'initiateur et au plus grand, qu'est consacré le premier volume de la

belle publication, encore toute récente : *Hispaniae Schola Musica sacra.*

Guerrero puisa aux mêmes sources fraîches et profondes. Il est l'une des



GUERRERO

plus belles et des plus attrayantes figures de ce temps qui, artistiquement, fut, pour prendre les expressions de Racine, « fertile en miracles ». La foi rayonne en celui que M. Pedrell a appelé « le chantre de

Marie ». Jamais peut-être il n'y eut une âme plus saine, plus sereine, moins accessible aux troubles que peut susciter le spectacle de la vie mondaine du siècle. Nous sommes parfois tenté de croire que c'est chez les Espagnols qu'il convient de chercher l'expression la plus authentique du sentiment chrétien en musique. Quelque admirables, en effet, qu'aient été, à cet égard, les Romains, ils n'échappent point toujours au soupçon de ce paganisme permanent et secret, dont, au dire de quelques-uns, l'Italie, à aucune époque, n'a pu se débarrasser entièrement.

Il paraît constant que Guerrero naquit à Séville en 1527. Son existence assez calme, ne fut troublée que par ses voyages en lointains pays qui furent d'ailleurs ceux d'un pèlerin, et comportèrent peu

d'épisodes et d'aventures. Très jeune, il fut maître de chapelle à la cathédrale de Jaen, puis chantre à celle de Séville. Il obtint, par un assez pénible concours, sa nomination comme maître de chapelle de l'église métropolitaine de Malaga, mais n'y séjourna point, par suite des revendications du Chapitre de Séville, qui lui confia sa maîtrise, en mettant à la retraite ce Fernandez de Castilleja, que Guerrero lui-même nommait « le maître des maîtres ».

Le savoir, l'expérience, le goût, avec beaucoup d'égalité dans le style, se révèlent à chaque page des œuvres de Guerrero. Sa sûreté de plume, il la devait d'abord à l'enseignement de son frère aîné, Pierre, musicien prudent et instruit, devenu plus tard évêque, puis aux conseils de Christophe Morales. Arrivé à la

force de l'âge, Guerrero mit cette rectitude de métier au service d'une inspiration toujours noble et élevée. Il excellait dans la composition rigoureuse, mais s'adonnait aussi à des genres plus souriants, plus fleuris, écrivant des *villancicos*, des *chançonetas* pour la Nativité, l'Epiphanie, les fêtes de la Vierge. Il s'exerça également dans la musique profane, sous la forme madrigalesque, alors en faveur à la cour et auprès des grands. La collection de ses *villanescas* (villanelles) mérite au plus haut degré l'attention.

Guerrero fut-il directement en contact avec Charles-Quint, retiré au monastère de Yuste, et, comme l'on sait, en cette période de sa vie, grand amateur de bonne musique sacrée ? D'après M. Van der Straeten, interprétant le texte d'un document

du temps, il est vraisemblable que Guerrero fit des corrections à un essai de composition de l'empereur. D'autre part, l'on peut inférer d'un passage de la chronique de Sandoval, évêque de Pampelune, qu'un recueil du maître de Séville fut présenté à Charles-Quint, qui fit exécuter une des messes de cette collection, et, croyant y surprendre quelques réminiscences, dit plaisamment : « Quel malin voleur que ce Guerrero !... » paroles dont certains historiens ont tiré parti pour vanter la clairvoyance artistique de l'ex-monarque.

Guerrero a lui-même exposé les motifs qui le décidèrent à entreprendre le voyage de Terre Sainte. « Comme nous tenons pour principale obligation dans notre charge de composer des *chançonetas* et des *villancicos* en l'honneur de la naissance de

Jésus-Christ, il m'arrivait chaque fois que je me mettais à composer ces *chançonetas* et que je citais le nom de Bethléem, de sentir grandir mon désir de *voir* ce lieu divin et d'y exécuter ces chants, en compagnie des anges et des bergers qui nous apprirent les premiers à célébrer cette solennité.» Pour mettre à exécution ce dessein, il s'embarqua à Carthagène, en compagnie de son élève François Sanchez, chantre de la chapelle de Séville. A Venise où il s'arrêta, il confia quelques-uns de ses manuscrits à un imprimeur, en remettant au savant Zarlino le soin de corriger les premières épreuves. Il séjourna aussi à Zante, où il eut l'occasion d'entendre l'office selon le rite orthodoxe, qui satisfit peu son goût artistique. Il arriva enfin à Jaffa. Il visita le Calvaire et le Saint Sépulcre. Il parcourut la Galilée. On peut juger

des émotions que devaient produire, sur une âme ainsi préparée, ces lieux environnés d'un prestige séculaire. Son voyage aux pays évangéliques s'était poursuivi sans mésaventure, mais au moment où il se prosternait une dernière fois, avant de quitter le sol de la Terre Sainte, un Turc, pour se divertir, lui donna un très rude soufflet, puis s'éloigna en riant bruyamment du chrétien et de ses compagnons. A son retour, Guerrero passa par Venise, Bologne, puis Livourne et Marseille. En arrivant aux côtes de la Provence, il avait eu à subir deux jours de captivité et peu s'en était fallu qu'il ne fût tué par les soldats du duc de Montmorency. Il méditait de repartir pour Jérusalem quand il mourut à Séville en 1599, à l'âge de soixante-douze ans.

Parmi ses plus belles œuvres, il faut citer ses deux *Passions,* celle de saint Mathieu, pour le dimanche des Rameaux, et celle de saint Jean pour le vendredi saint, toutes deux traitées à cinq voix, sa messe à quatre voix *Simile est regnum cœlorum,* et ses *Magnificat,* d'une noble allure, d'une imposante ordonnance, dédiés à Philippe II en ces termes : *Invictissimo Principi et Domino Philippo, ejus nominis secundo, divina favente clementia Hispaniarum regi catholico, Franciscus Guerrero almae ecclesiae Hispalensis musices praefectus S. D. P.* — Il est à noter que c'était au roi de Portugal, au chevaleresque et téméraire Dom Sébastien, qu'il avait offert le premier livre des messes, en joignant à ses titres de roi de Lusitanie et des Algarves celui de « roi d'Ethiopie » et de « *potentissimus*

Dominus ultra citraque in Aphrica ».

A la même période, au même mouvement artistique que les précédents appartient le grand organiste Antoine de Cabezón qui, né en 1510, mort en 1566, fut au service de Charles-Quint et de Philippe II. En qualité d'organiste et clavicordiste de chambre, il accompagna ce dernier dans les Flandres et en Angleterre; dans ces pays et en Italie, il s'attira, par son talent hors de pair, beaucoup d'admiration. M. Pedrell l'a nommé « le Bach espagnol » et cette définition audacieuse a pu trouver de l'adhésion même auprès de certains critiques allemands, même dans la patrie de Jean-Sébastien. Cabezón était aveugle depuis son enfance, mais une merveilleuse clairvoyance intérieure suppléait pour lui à la perte de la vue. L'art

de l'orgue existait sans doute, antérieurement, en Espagne ; on possède la liste des organistes de la chapelle de la reine Isabelle la Catholique. Cabezón n'en tint pas moins dans sa patrie, à cet égard, un rôle d'initiateur et de promoteur. La technique fut étendue et assouplie sous sa main avec une rare habileté. Comme compositeur, il montra beaucoup d'originalité et de puissance. Il eut le mérite de bien saisir la distinction qui doit exister entre la musique uniquement formée par les voix, et le genre instrumental, lequel comporte d'autres libertés et d'autres hardiesses. Telle page de lui, à cet égard, est significative, et contient déjà en germe ce que devait développer la polyphonie moderne, sous l'aspect de la symphonie. Malheureusement nous ne pouvons avoir qu'une idée approximative de

sa rare fécondité, car un fort grand nombre de ses compositions, conçues sous la forme de l' « improvisation », n'ont pas laissé de trace. Ont disparu aussi les deux *Livres de tablature pour l'orgue* contenant des œuvres de lui et de son fils Hernando, qui avaient été disposées pour l'impression par ce dernier, lorsque la mort vint le surprendre, à Valladolid, en 1602.

Cabezón avait un frère, Jean, organiste réputé, d'un profond savoir, qui fut le maître de Christobal de Léon, d'abord simple apprenti chez un facteur d'orgues.

Quant aux enfants d'Antoine de Cabezón, ils étaient au nombre de quatre, deux filles et deux fils. Les filles, Géronime et Marie, furent respectivement au service de la reine de Bohême et de la princesse de Portugal, Dona Juana. Des deux fils,

l'un, Grégoire, fut prêtre ; l'autre, Hernando, succéda à son père dans l'emploi de clavicordiste et organiste de la chambre de Philippe II. Ces renseignements résultent des testaments de Cabezón père et fils. Les mêmes documents confirment la date de 1510 comme étant celle de la naissance du glorieux artiste, qui avait vu le jour au petit bourg de Castrillo de Matajudios, près de Castrojeriz, dans la province de Burgos.

Les fils de Cabezón se distinguèrent au plus haut point dans la connaissance théorique et pratique de l'orgue. La tradition du maître fut encore perpétuée par les deux frères Pedraza, François et Jérôme. Toutes les fois que François Pedraza tenait l'orgue, à Séville, Guerrero, à ce qu'on rapporte, l'attendait au pied de la tribune, et

il lui baisait les mains en disant « que chacun de ses doigts était la résidence d'un ange ». A la même école se rattachent des artistes sur quelques-uns desquels nous aurons, plus loin, à appeler l'attention, Diego del Castillo, organiste du roi, Sébastian Martinez Verdugo, Clavijo père et fils, Hernandez Palero, organiste de la chapelle de Grenade, Soto, Bernabé del Aguila, Luis de Ballesteros et bien d'autres.

Parallèlement, l'école catalane avait pour représentants éminents Albert Vila et son neveu Luis Ferran, qui portait comme son oncle le nom de Vila. Les exploits artistiques d'Albert Vila, alors très célèbre, sont relatés tout au long dans le *Livre des choses dignes d'être signalées*, composé par les chroniqueurs de la municipalité de Barcelone.

Parmi les compositeurs espagnols du XVIe siècle, Victoria est peut-être celui qui a obtenu la plus brillante renommée. On suppose qu'il naquit aux environs de 1540. Il est possible qu'il ait été l'élève de Morales lui-même, non pas, comme on l'a dit, à Rome, mais en Espagne, après le retour de ce dernier dans sa patrie. Il est plus probable qu'il reçut l'enseignement d'Escobedo, qui, en revenant d'Italie, s'était établi à Ségovie.

Victoria fut, à dater de 1573, maître de chapelle du Collège germanique, dans la cité des Papes, et ensuite, dans la même ville, il dirigea la chapelle de l'église Saint-Apollinaire. Presque tout, pour le surplus, est obscur dans sa biographie. Il est vraisemblable qu'après son séjour à Rome, il vécut en Espagne. Dans

une œuvre imprimée en 1600, il prend le titre de chapelain de la Chambre de l'impératrice Marie. Dans l'édition de 1603, il joint à sa signature la mention : Madrid, 13 juin, etc. C'est une hypothèse peu admissible, accueillie jadis par Burney, que celle de sa résidence, dans un âge avancé, à la cour de Bavière, et de sa mort en terre étrangère. La date de cette mort est elle-même incertaine. Des historiens ont placé cet événement en 1608, mais le *Melopeo* de Cerone, imprimé en 1613, parle de Victoria comme d'un compositeur encore vivant.

Son emploi de maître du *Collegium Germanicum Ungaricum*, à Rome, lui fit acquérir en Allemagne une grande célébrité. Les élèves sortis de l'établissement propageaient son nom dans les pays allemands, et les éditions de

ses œuvres s'y multiplièrent à mesure qu'elles se publiaient en Italie. Par contre, le long séjour du compositeur à l'étranger, fut cause que, de son vivant, ses ouvrages furent peu populaires dans sa patrie. Pas une page de Victoria ne fut transcrite par les *vihuelistas*, qui transcrivaient tout.

Dans ses messes, dans ses cantiques, dans ses hymnes (il est le premier qui ait mis en musique les hymnes de toute l'année, en un recueil dédié au pape Grégoire XIII), se révèle une singulière individualité de tempérament. Sa personnalité, forte et complexe, est malaisée à définir. On a souvent répété qu'il profita de l'exemple de Palestrina, et il est certain que, dans le maniement des formes, dans le jeu des artifices du style, toujours réglé par un goût difficile et épuré, il acquit, au contact

des œuvres palestriniennes, une précision, une variété, une ampleur, qu'il n'eût peut-être point rencontrées sur une autre route. Mais on peut dire qu'il n'emprunta rien, surtout relativement à la pensée, qui demeure chez lui aussi indépendante que saillante et colorée. Jamais une oreille exercée ne s'y trompera. La musique de Victoria ne sonne pas, pour ainsi dire, comme de l'italien, mais comme de l'espagnol. Compliquée sans être confuse, pénétrante d'accent, éloquente, elle montre en son auteur, nonobstant un long séjour dans le milieu italien, la persistance des aptitudes et des prédilections de sa race et de son pays. On pourrait presque dire que, dans sa palette musicale, il a tout ensemble à sa disposition, en quelque sorte, les teintes sombres de Zurbaran, les

tons tour à tour réalistes et transparents de Velasquez, les nuances idéales de Juan de Juanes et de Murillo. Son mysticisme est celui de sainte Thérèse et de saint Jean de la Cruz.

Ce caractère espagnol avait frappé Baini qui, caractérisant Victoria, parle de son *manteau ibère* et du *sang de Maure* qui coule dans ses veines.

M. Pedrell, le critique italien Hipolito la Valletta, M. Romain Rolland dans son *Histoire de l'opéra en Europe*, ont insisté sur la tendance expressive et dramatique de la musique religieuse à la fin du XVI[e] siècle. Le drame musical moderne est, suivant M. Rolland, déjà en germe dans les compositions de certains maîtres de l'ccole romaine ; ce mouvement est plus accentué encore chez Victoria, qui, d'instinct, d'intuition, sans bien s'en rendre compte,

contribue à « créer l'un des éléments de la tragédie lyrique, l'expression musicale de la vie intérieure ».

Les noms de Morales, de Guerrero, de Cabezón, de Victoria (auxquels, un peu plus tard, nous aurons à joindre celui de Cómes), sont sans nul doute les plus brillants parmi ceux des compositeurs que, durant le XVIe siècle, l'Espagne donna au monde, mais, — nous avons eu lieu ailleurs, à maintes reprises, d'insister sur ce point, — les grands hommes ne sont jamais des isolés ; ils ne sont en général que l'aboutissement suprême et plus complètement parfait d'un effort collectif, qui peut avoir, en dehors et un peu en dessous d'eux, des représentants encore fort distingués. A un rang inférieur, mais néanmoins élevé, nous devons, en conformité de ces principes, placer Samin

pour l'unique œuvre que l'on connaisse de lui, la messe à quatre voix *ad imitationem moduli Sancti Spiritus.* Navarro, maître de chapelle de Salamanque, fut très estimé de ses contemporains. N'omettons pas Velasco, qui écrivit des messes, des motets et des *villancicos.* La virtuosité de plume fut un don très apprécié chez Michel-Gòmez Camargo, qui exerça les fonctions de maître de chapelle à la cathédrale de Valladolid. L'hymne à l'apôtre saint Jacques, que M. Eslava a publiée d'après un manuscrit de l'Escurial, est une composition savamment ingénieuse, à quatre voix, où l'emploi des imitations en sens contraire révèle, avec la pureté du goût et du style, une main très exercée.

Nous avons mentionné plus haut le premier des deux Flecha. Le se-

cond, qui fut successivement au service de Charles-Quint et de Philippe II, qui vécut quelques années retiré dans un couvent de la Bohême et qui rentra dans sa patrie en 1589, fit preuve d'un réel mérite dans sa musique religieuse, dans ses madrigaux, et dans ses *ensaladas* ou *estrambotes* (amphigouris, mélanges de sujets en trois langues) écrites dans le genre madrigalesque. Son ouvrage théâtral, *El Parnaso,* de genre peut-être plutôt décoratif que proprement dramatique, mérite en tout cas d'être signalé comme l'un des plus anciens spécimens embryonnaires de l'opéra espagnol.

Nous citerons encore Fragmengo, espagnol suivant toute apparence, qui vécut en Italie et produisit des madrigaux à cinq voix. Le prêtre et théologien Ferdinand de Las Infantas

s'est fait connaître comme artiste par les *Plura modulationum genera quæ vulgo contrapuncta appellantur*, etc., et par les *Sacrarum varii styli cantionum tituli Spriritus Sancti*, édités à Venise. Il a attiré l'attention de l'érudit bibliothécaire de Berlin, Dehn, par son *Victimæ Paschali laudes*, à six voix, qui avait trouvé place dans un recueil, publié en 1583 à Nuremberg, et composé de morceaux empruntés, nous dit le titre, à six « *exquisitissimi ætatis musici* ». Les compositions fort intéressantes de Pedro Bermejo sont demeurées manuscrites.

Mateo Romero, maître de la Chapelle Royale de Madrid, est un artiste de valeur. Melchor Robledo, qui avait vécu à Rome, devint ensuite maître de chapelle de la Seu de Saragosse. On n'admit pendant longtemps, à Notre-Dame-del-Pilar,

d'autre musique que la sienne, jointe à celle de Morales, de Victoria et de Palestrina. Il était tellement considéré qu'à sa mort le Chapitre lui rendit un honneur sans précédent : il accompagna en corps son convoi au cimetière.

Les Espagnols étaient, musicalement, fort appréciés à l'étranger. L'auteur de l'histoire de la maîtrise de Rouen (Rouen, Espérance Cagniard, 1832), dit, en parlant du grand mouvement de renaissance artistique de l'époque à laquelle nous sommes parvenus, que les compositeurs espagnols étaient alors les plus estimés. Il rappelle que dans le répertoire de la maîtrise, à cette date, figuraient les messes de Morales et les cinq livres de motets de Guerrero. Cette musique resta en faveur pendant toute la première moitié du XVIIe

siècle. On sait, d'autre part, et nous avons déjà à cet égard fourni diverses preuves, quelle place tinrent, dans la Chapelle Pontificale, les chanteurs venus d'Espagne. L'un d'eux, Soto, s'étant lié avec saint Philippe de Néri, finit par entrer dans la congrégation de l'Oratoire, aux exercices musicaux de laquelle il présida. Soto fit une édition, et ensuite une sélection, des chants de la Congrégation de l'Oratoire nommés *Laudi spirituali*. Dans ce recueil figurent des chants (*Laudi*) de sa composition. Il était le plus étonnant fausset (*falsetista*) de la Chapelle Pontificale. Les chanteurs espagnols excellaient dans le chant de ce genre, à l'aide duquel ils exécutaient les parties de soprano et de contralto.

En Bavière, dans l'entourage du brillant duc Guillaume, nous ren-

controns Ivo Vento, qui écrivit des œuvres religieuses et s'essaya sur les textes allemands de diverses chansons.

Né en 1560, mort en 1643, Cómes se trouve en quelque sorte, si l'on nous permet cette expression, à cheval sur les deux siècles. Sa vie ayant été, avec une égalité presque mathématique, répartie entre deux époques, nous pourrions, à volonté, le ranger dans l'une ou l'autre. Nous préférons le placer ici à cause des affinités de tempérament, des évidentes parentés d'inspiration et de facture qui le rattachent à ses devanciers. Il y a une dizaine d'années, la publication de ses œuvres a été entreprise, « d'ordre royal », par un historien intelligent et consciencieux, M. Jean-Baptiste Guzmán, jadis maître de chapelle de la cathédrale de

Valence, aujourd'hui religieux bénédictin au couvent de Montserrat et directeur de l'école, si anciennement renommée, de ce monastère. Le travail auquel il s'est livré a rendu plus accessibles les mérites d'invention, de fermeté, de pureté dans le style, par lesquels se distingue Cómes. Ce fut une des lumières de l'école de Valence, à la tête de laquelle, auparavant, s'étaient trouvés successivement placés deux hommes très remarquables, Juan Ginez Pérez et Ambrosio de Cotes. Cómes fut maître de chapelle tour à tour à la cathédrale, puis à l'église *del Patriarca*, fondée par Jean de Rivera.

Parlant de l'orgue, et d'une manière plus générale, du clavier, nous avons dit ce que cette branche si intéressante de l'art dut à Cabezón. D'autres noms d'organistes, au

XVIe siècle, ont droit, comme on l'a vu, à être tirés de l'ombre, et tout d'abord celui de Clavijo del Castillo, qui fut maître de la chapelle sicilienne du duc d'Albe. Ses compositions avaient été conservées, mais elles ont malheureusement, en grande partie, disparu, en 1734, lors du grand incendie qui réduisit en cendres le palais. Il subsiste de lui, néanmoins, un livre de motets, imprimé à Rome en 1598, et un prélude d'orgue récemment publié d'après un manuscrit de la bibliothèque de l'Escurial. Un contemporain nous a laissé un tableau charmant des séances intimes de musique qui avaient lieu dans la maison ou dans le jardin de Clavijo ; il y exerçait sur le clavier sa virtuosité neuve, hardie, tandis que sa fille Bernardina déployait sur la harpe un gracieux talent.

Un organiste très distingué également fut Diego del Castillo, qui tint le grand orgue de l'église métropolitaine de Séville, puis, plus tard, remplit la même fonction à la Chapelle Royale et à l'Escurial. Hernando Cabezón le nomma son exécuteur testamentaire. Ce fut, de plus, un compositeur religieux très versé dans l'art d'écrire. Nous placerons auprès de lui Francisco Clavijo, fils de Bernard et frère de Bernardina.

Nous avons eu précédemment l'occasion de le faire observer : il est peu de pays européens où ce que l'on peut nommer la littérature musicale soit aussi fourni qu'en Espagne. Aux noms que nous avons, à ce sujet, précédemment réunis, il convient d'en ajouter beaucoup d'autres. Il y a une sorte de vénération touchante dans la façon dont les histo-

riens et critiques présents de l'Espagne parlent de leur maître Salinas, qui, pour le dire en passant, fut aussi consommé dans la pratique de l'art que dans sa théorie. Il avait reçu une éducation littéraire et musicale fort complète. Son ardeur au travail était grande et non paralysée par la perte presque totale de la vue, qui lui survint dans son enfance. La manière originale dont il s'initia au latin mérite d'être signalée. Il est arrivé que des femmes aient appris le latin : elles l'ont plus rarement enseigné ; c'est pourtant ce qui se produisit dans ce cas exceptionnel. Une jeune fille qui, se destinant à prendre le voile, avait étudié la langue de l'Eglise, fut, sur ce terrain, l'éducatrice de Salinas. Le prix convenu pour ces leçons n'était point non plus banal ; il ne fut pas acquitté en ar-

gent, mais consista en leçons d'orgue qu'en échange, et par réciprocité, le jeune artiste donna à la future novice.

Le grec, la philosophie, tout l'appareil du savoir de son temps, il s'en munit dans cette université de Salamanque que plus tard il devait illustrer par son enseignement. Attaché ensuite à la personne de l'archevêque de Compostelle, homme d'esprit ouvert et étendu, n'ayant nul rapport avec le prélat qui, plus tard, au moins d'après Le Sage, occupa le siège archiépiscopal de Grenade, Salinas accompagna son protecteur à Rome lorsqu'il fut nommé cardinal. Prenant par la suite le titre d'abbé, il passa vingt-trois années dans la capitale du monde chrétien. Nul endroit de l'univers n'eût pu procurer, par l'accumulation des livres et des

trésors scientifiques de toute espèce, plus d'aliments à sa curiosité toujours éveillée, à son vaste appétit d'érudition. Il acquit à Rome des connaissances encyclopédiques, et, en particulier, fit des recherches approfondies sur la musique dans l'Antiquité.

Plus tard, professant avec éclat à Salamanque sur la musique et la rythmique, il résuma son enseignement dans un ouvrage capital, le *De Musica*, en sept livres, dont la latinité fine et châtiée montre à quel point il avait su profiter des conseils de son jeune précepteur féminin.

Ajoutons que, le premier, Salinas entrevit l'importance du *folk-lore*, l'intérêt de la chanson populaire, notamment en ce qui concerne le rythme. Dans le livre V, consacré à la rythmique, de son grand traité, il

cite beaucoup de chansons populaires très caractéristiques.

Nous indiquerons encore l'ouvrage d'Ortiz sur « les ornements, les cadences, etc., » dans la musique de violes, de *cembalo*, ou d'accompagnement des instruments usités à son époque. Ortiz, contemporain de Palestrina, dirigeait la chapelle du vice-roi espagnol, à Naples. — L'œuvre de Hinestrosa est une vraie collection de musique d'orgue, musique qui pouvait s'appliquer aussi à la harpe et à la *vihuela*, et constituée par un choix de pièces dues à Antoine de Cabezón, à Fernandez Palero, à Soto, Vila et autres organistes du temps. Cette musique, comme celle de tous les recueils du même genre, est écrite en tablature. — On ne saurait omettre ni l'*Art du plain-chant*, de Jean Martinez; ni

les écrits didactiques, importants et très répandus, de Montanos ; ni le livre intéressant de Guevara, qui nous fait connaître d'obscurs théoriciens antérieurs, tels que Taraçona, Christoval de Reyna et Villa Franca. — Andres de Escovar, qui voyagea aux Indes et se fixa en Portugal, à la maîtrise de Coïmbre, a composé un opuscule sur la façon de se servir de la flûte à bec. — Nous avons déjà cité Dominique-Marc Duran, auteur de la *Lux Bella de canto llano*, qu'il compléta ensuite par un « commentaire ». Au même ordre d'études se rattache la « Declaracion » de Corvera, ainsi que le travail rédigé par le dominicain Artufel. Un traité d'un genre identique, et dont l'abrégé a été publié par Caramuel de Lobkowitz, fut l'œuvre d'un autre moine, Pierre d'Ureña, qui était aveugle de nais-

sance. (La série des aveugles, apparemment réduits à dicter leurs productions, formerait, nous l'avons dit, tout un chapitre dans la musicographie espagnole). C'est encore à un religieux de Valladolid, Santa-Maria. qu'est dû un ouvrage intéressant relatif à l'art d'improviser sur la *vihuela* et autres instruments propres au jeu à plusieurs parties. Son œuvre, qui parut en 1565, fut approuvée par Antoine et Jean de Cabezón. Déjà, d'ailleurs, nous avons nommé Santa-Maria, en rendant hommage à son mérite.

Nous ferons aussi figurer, dans cette revue, le nom de Del Rio, dont la carrière fut assez accidentée. Né à Anvers de parents espagnols, étudiant à Paris, puis élève en droit dans sa ville natale, docteur de Salamanque en 1574, il devint séna-

teur au Conseil Souverain de Brabant et remplit tour à tour les fonctions d'auditeur de l'armée, de vice-chancelier, de procureur général. Dégoûté du monde, fatigué des affaires, il se fit jésuite, en 1580, à Valladolid, et plus tard professa la théologie à Douai, à Liège, en Styrie, à Salamanque, puis à Louvain, où, après tant d'agitations, il trouva finalement le repos dans la mort en 1608. Il fut l'auteur, entre autres ouvrages, des *Disquisitionum magicarum libri sex* Au livre premier de cette œuvre, il traite *De Musica magica.* Un abrégé français de cette partie a été donné par André Duchesne. Les spéculations de Del Rio, — le titre qu'il adopte suffirait à le démontrer, — sont d'un ordre assez étrange. En retraçant l'histoire de la musique allemande, nous avons déjà

fait voir, au moyen d'exemples analogues, ce que, à la limite du XVIe siècle, la pensée moderne, par un héritage du passé, conservait encore souvent de trouble et de bizarre.

En terminant ce chapitre, nous mentionnerons une récente découverte de M. Pedrell, celle de deux collections de madrigaux, imprimées dans le format oblong habituel, et sorties des presses de Barcelone. L'une, intitulée *Odarum quas vulgò Madrigales appellamus*, etc., est datée de 1561. Le texte est en langue catalane, ce qui a été une surprise pour les bibliophiles La musique est du fameux chanoine et organiste de la cathédrale de Barcelone, Albert Vila, dont nous avons parlé ci-dessus. Les thèmes sont directement inspirés de la chanson populaire. Il en est de même de la seconde des collections

dont il vient d'être question. Celle-ci porte la date de 1585. Le texte est également en catalan. La musique a pour auteur le *muy reverendo Joan Brudieu*, maître de chapelle de la Seo d'Urgel (Lerida).

Ces deux compositeurs ont le mérite d'une grande indépendance d'inspiration. Leur œuvre se rattache à celle de Ruimonte, qui appartient à l'époque postérieure.

Nous rapprocherons de ces deux collections le recueil, imprimé à Barcelone, des *motets* dont l'auteur est Nicasio Zorita, maître de chapelle de la cathédrale de Tarragone.



La période que nous venons d'étudier est particulièrement éclatante dans l'histoire de la musique espagnole. Quel groupe que celui qui

s'est formé par un Morales, un Guerrero, un Cabezón, un Victoria, un Cómes, sans parler de tant de théoriciens profonds, de tant d'hommes supérieurs dans la technique de l'orgue et dans la plupart des autres parties de l'art et de la science!

Mais là ne s'est pas arrêté, en musique, l'effort du génie de l'Espagne. Si, comme nous l'espérons, nous pouvons donner une suite assez prochaine à ce travail, on verra, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, nonobstant l'influence étrangère, se poursuivre en cette contrée, avec beaucoup de persistance, de curieuses et parfois brillantes tentatives de « nationalisme » artistique. De notre temps, enfin, après une éclipse passagère, due principalement à l'invasion de l'italianisme, il s'est produit en Espagne, sous l'action de compositeurs

bien doués, de chercheurs érudits et ingénieux, une véritable renaissance musicale, au contact de cette inspiration populaire qui, dans ce pays, nous avons eu déjà l'occasion de le dire, a constamment fait preuve d'une vigueur et d'une vitalité extraordinaires.

14 février 1899





TABLE

I. — Introduction. Double aspect de la musique espagnole. — Les origines. L'Antiquité classique. — Le Moyen Age. Isidore de Séville. La tradition. L'élaboration de la doctrine. — Les trouvères. Le règne d'Alphonse X. Ses *cantigas*. — La théorie au XIIIe siècle. Influence de l'art des Arabes. — Les traités didactiques. — Premières compositions. — Flamands et Espagnols. — Les compositeurs du XVe siècle. — Éléments dramatiques. — Progrès de la théorie. — L'art instrumental. La *vihuela*. — Formation définitive de l'école musicale espagnole. — Escobedo, Galvez, Fernandez de Castilleja 1

